

... de la escultura, que desde su participación institucional, ha
 ... de la escultura, que desde su participación institucional, ha
 ... de la escultura, que desde su participación institucional, ha

... de la escultura, que desde su participación institucional, ha
 ... de la escultura, que desde su participación institucional, ha
 ... de la escultura, que desde su participación institucional, ha

Introducción del Simposio

Dr. Juan José...

... de la escultura, que desde su participación institucional, ha

ESCULTURA E IMAGINERÍA POLICROMA, PRINCIPIOS Y PROCESOS.

INTRODUCCIÓN

Nos disponemos a realizar un breve y a la vez denso recorrido por algunos de los principios, técnicas, procesos y recursos de la Imaginería. En la actualidad se identifica y se define con el término de "Imaginería", el campo de la escultura dedicado a la talla o pintura de imágenes sagradas. Y con el de "Imaginerio", al escultor estatuario o pintor de imágenes.

No queremos en esta introducción realizar un estudio exhaustivo sobre el origen del término imaginero, o entrar en el debate de cuándo comienzan a llamarse así a los escultores que cultivan el tema religioso, pero sí que trataremos algunos aspectos que consideramos como circunstancias relevantes respecto al pasado, presente y futuro de la imaginería.

Empecemos con el pasado: La primera denominación parecida al término actual de imaginero, la encontramos durante la Edad Media, respecto a los artífices de las figuras que decoraban las portadas de las grandes catedrales europeas que se denominaban "imaxinarios". Posteriormente no vamos a encontrar una denominación parecida hasta los textos reguladores de las instituciones gremiales de origen medieval, que se recopilaron en tiempos de los Reyes Católicos, y que se publicaron en Sevilla en el año 1.523. Concretamente en estas ordenanzas al definir el gremio de pintores, se recoge el oficio de "imagenero", al referirse a los artífices dedicados a pintar imágenes, ya sean sobre plano o de bulto. En estas mismas ordenanzas el gremio de escultores no recoge nada parecido al término actual y por supuesto el oficio de hacer la imagen o de pintarla, estaba claramente dividido y los alcaldes veedores

de ambos gremios velaban por ello.

Por lo anteriormente expuesto, creemos que la confusión o mejor dicho la fusión entre ambos oficios, hay que buscarla a partir de la abolición de las instituciones gremiales, que se produjeron por Real Orden de Carlos III en el año de 1.783. Desde este momento los escultores ya pueden desempeñar las funciones que antes desempeñaban los "imageneros". Por otra parte al desaparecer los exámenes de maestría, se liberaron los oficios y cualquiera podía hacer pintura o escultura. Desde este momento se puede decir que comienza la decadencia. Otro elemento a valorar es que durante este periodo los talleres que existían tuvieron que convivir con la creación de la Escuela de Las Tres Nobles Artes y otras instituciones académicas. En dichas instituciones se formaban los escultores "oficiales" en las ideas y los conceptos de las nuevas corrientes, mientras que en los talleres se formaban los artífices que seguían labrando imágenes según lo demandaba el encargo. De esta forma se mantenía el oficio de los imagineros, pero se descuidaba la formación artística, máxime en la medida en que se producía el desconcierto y la liberalización de la profesión. Entre otras cuestiones, lo anteriormente expuesto es una de las causas que durante el siglo XIX, el desprestigio de la imaginería llegara a su punto álgido, siendo considerada como vestigio del decadente estilo barroco.

Hasta el siglo XX, y sobre todo después de la guerra civil, no se produce un nuevo resurgimiento y todo ello gracias a un importante elenco de escultores, de extraordinaria solidez artística y humanista, destacaremos: Vassallo, Echegoyan, Comendador, Sánchez Cid, Joaquín Bilbao, Cullau Valera, Castillo Lastrucci, Illanes, Sebastián Santos... Artistas que volvieron a cultivar el arte religioso y volvieron a darle esplendor. Por otra parte fundaron escuela al formar discípulos que proyectaron continuidad hasta nuestros días.

Pero en realidad el problema de la formación del imaginero y la integración de la imaginería en el Arte de nuestro tiempo, aún no está resuelto y podemos vernos embarcados hacia una nueva decadencia de la escultura religiosa. La práctica artística es libre y cualquiera de la noche a la mañana, se cuelga el título de imaginero con la misma facilidad que

cambiarse de camisa. Esto es duro pero hay que admitirlo. La imaginería está de moda y la más simple afición o habilidad se confunden con aptitudes artísticas. Esta es en nuestra opinión, el gran escollo que tiene planteada y que debe superar la imaginería de nuestro tiempo, si no queremos caer en la vulgaridad y el desprecio. La continua formación y perfeccionamiento es el gran reto que debemos plantearnos todos los que tanto por afición, vocación o profesión cultivamos la Imaginería. Hay que extenuarse en el estudio y en el oficio, ser humildes y no dejar de aprender.

EL PERFIL ARTÍSTICO DEL IMAGINERO Y LA GÉNESIS DE LA OBRA.

Tras esta reflexión orientativa de la problemática actual de la imaginería, pasaremos a exponer las bases formativas y de especialización del imaginero, su perfil artístico. Al mismo tiempo relacionaremos dicho perfil con los principios elementales de la concepción de la obra de arte.

Vamos a situarnos en el principio del proceso creativo: Todo artista debe realizar para la realización de una idea, una completa previsión de resultados en torno a la temática, la proporción, la composición, la morfología, los medios y los materiales. Dicha previsión de resultados, comienza a naturalizarse en los estudios previos necesarios para darle forma artística a la idea, que desde dicho momento comienza, a ser proyecto plástico. La imaginería, más que ninguna otra práctica, requiere este comportamiento racional y metodológico.

Bajo estas premisas, el imaginero debe ser a nuestro juicio un escultor especialista en estatuaria, que domine a la perfección la representación naturalista del cuerpo humano. Por lo tanto sus conocimientos de anatomía artística deben ser profundos; también deberá conocer a fondo la ciencia del dibujo (herramienta esencial de todo artista) y del modelado; La ciencia del color, de la composición, proporción y los

antecedentes históricos. Otro aspecto distinto y complementario, es el conocimiento y dominio del oficio, tanto en el aspecto y lenguajes de la escultura, como en lo relativo a los procedimientos y técnicas pictóricas. Rodin nos decía en su testamento artístico dirigido a los "jóvenes que aspiráis a oficiantes de la belleza": "El Arte no es más que sentimiento, pero sin la ciencia de los volúmenes, de las proporciones, del color, sin la habilidad de la mano, el más vivo sentimiento se queda como paralizado. ¿Qué sería del más grande de los poetas en un país extranjero cuya lengua ignorara?".

Creemos que parece obvio defender el perfil reflexivo e indagador del escultor, ante la visión popular, que no deja de ser poética y entiende que lo verdaderamente interesante es lanzarse sobre el bloque de madera o de piedra, y sin la más mínima previsión, comenzar la aventura creativa. Este comportamiento es legítimo del impulso creador, y hasta es un ejercicio necesario, siempre y cuando la perfección no sea la meta específica del trabajo. Nos antecede el ejemplo de los grandes maestros, pensamos que ninguna obra importante es fruto de la casualidad, de la improvisación, o de la inspiración que procediera de la musa Clio.

DIBUJO Y BOCETOS: RECURSOS Y ALTERNATIVAS TÉCNICO ARTÍSTICAS

Los primeros trabajos se deben realizar en papel, a través de diversos esquemas se analizarán las principales propiedades que constituirán la vida interna de la obra. En los primeros estudios destacaremos los elementos y características métricas objetivas de la forma: Localización de puntos de referencias de la anatomía topográfica y referencias métricas relativas a elementos de la proporción. Como puede apreciarse en este primer momento tiene más importancia la estructura ósea que la muscular. El esqueleto es el esquema esencial de nuestros primeros estudios. (Fig. 1)

En el siguiente paso, perseguiremos un estudio de alcance más subjetivo, y analizaremos algunos elementos del mundo de la expresión, ritmo y composición, siendo esta fase más cercana a los sentimientos propios de la interpretación artística.

Otro elemento importante de los estudios es la reflexión anatómica. Máxime cuando el cuerpo humano sea el eje central de la representación. En este caso el orden morfológico deberá constituir el principal recurso para una acertada interpretación. Por todo ello insistimos de nuevo en la importancia del conocimiento anatómico para la formación del escultor, conocer la anatomía es conocer la gramática del cuerpo, el lenguaje idóneo para expresar sentimientos y acciones creíbles.

Una vez ordenados y recopilados todos los estudios, fuentes documentales etc...es el momento de trazar el programa técnicoartístico que haga posible llevar a un soporte físico todo lo anteriormente planeado.

El programa que hemos empezado a seguir, en su segunda fase comprende una importante etapa en cuanto a lo artístico se refiere. Se trata de dar cuerpo real a los estudios previos a través de los bocetos a pequeño tamaño. El material más frecuentemente usado para estos estudios, ha sido y lo es en nuestro días, la arcilla. Por sus características plásticas, retiene todas las improntas, admite la adición y la sustracción y por lo tanto podemos corregir en tanto en cuanto, mantengamos el grado de humedad idóneo. Si anteriormente sobre el plano se estudiaron importantes propiedades y leyes de la forma, en este caso será ya la propia forma, la que aun a pequeña escala, se nos manifestará en su comportamiento real en el espacio. El boceto, pienso que no es un recurso despreciable. Será como un borrador de la escultura y además el guión esencial de los siguientes pasos.

Con el boceto hemos dado el primer paso de la creación escultórica, y es a partir de este momento cuando debemos elegir el camino para seguir según el programa trazado. Las principales posibilidades o alternativas son las siguientes:

- Proceder a realizar el modelo a tamaño real.

- Utilizar el boceto o modelo reducido para los siguientes pasos.
- Utilizar plantillas o dibujos que corresponda a la concepción de la idea

Como puede verse en los dos primeros casos el modelo es tridimensional, en el último bidimensional, y por supuesto menos elocuente. Por supuesto que cada una de las alternativas expuestas comportaran también métodos y recursos diferentes para los pasos a materia definitiva..

Antes de seguir nos gustaría hacer la siguiente consideración sobre el modelo a tamaño real. El modelo así concebido, al contrario que el boceto, no es el borrador o bosquejo de la idea, es ya la representación casi definitiva de la idea, con todas sus cualidades.

LA PROBLEMÁTICA DEL MODELO Y LAS MATERIAS DE TRANSICIÓN.

Anteriormente hemos hablado de la importancia del boceto y del modelo a tamaño real, pero rodeamos los problemas que plantean su construcción y conservación. Y lógicamente ambas cosas son vitales, y más aún su conservación o paso a materias de transición. Decíamos que la materia prima más utilizada es la arcilla, y por lo tanto el lenguaje del modelado el medio de trabajo.

El primer problema del modelo a tamaño real se deriva de las características y propiedades de la arcilla: sus cualidades plásticas dependen de la humedad y en este estado es tan maleable que no puede sostenerse por sí sola en grandes volúmenes. En este momento del proceso aparecen los armazones, una estructura fabricada de diversos materiales que soportará la arcilla en tanto se desarrolla la fase de modelado. Los armazones deben reunir diferentes condiciones o tener distintas propiedades, según el dictamen del proyecto. Una de sus condiciones es la puramente constructiva: debe de reproducir con cierta

aproximación lo esencial del modelo: movimiento, proporción etc.. (Fig. 2)

Entre sus propiedades, debe ser lo suficientemente fuerte para absorber las fuerzas de compresión y expansión que se transmitirán a toda la estructura. En las imágenes pueden apreciarse varias fases del modelado del Crucificado de la Redención de Málaga. Viendo estas secuencias podemos valorar mejor la importancia del armazón y del modelo como soporte de lo más genérico y a la vez de delicados detalles.

Una vez terminada la fase de modelado nos encontramos con otro de los problemas que requieren la aplicación y desarrollo de otras técnicas auxiliares de la escultura. Nos referimos a la conservación del modelo. Los métodos de conservación del modelo se dividen en dos grandes bloques:

- Técnicas de conservación por transformación de la arcilla por cocción. Lo que implica a su vez los tratamientos de ahuecado, secado y cocción: terracota.
- Y técnica de conservación por sustitución. Lo que implica los procesos de moldeado, vaciado y reproducción en otra materia de paso o transitoria: escayola, resinas etc..

En los talleres de imaginería los procesos de la terracotta sólo se utilizan en el caso de modelos pequeños o estudio de cabeza y manos. Por lo tanto las técnicas más frecuentemente utilizadas son las de sustitución de la arcilla a través de los procesos de moldes, vaciado y reproducción.

Con el molde de nuestro modelo obtenemos un negativo de la forma, que se positivará en materias que nos permitan las posteriores labores de consulta o sacado de puntos durante todo el tiempo que sea necesario. En estas imágenes vemos varios ejemplos de moldes. (Fig. 3)

Los antecedentes de estas técnicas de sustitución y los modelos de yeso se han utilizado en todos los tiempos. Remontándose los testimonios más antiguo al siglo IV antes de Xto. Plinio el viejo, en su Historia Natural, nos cita las técnicas de vaciado de Lissitratos de Siquion,

fundidor contemporáneo de Alejandro Magno.

LA PREPARACIÓN DE LA MADERA: EL EMBÓN.

La trabajabilidad de la madera y su nobleza material, la hacen perfectamente adecuada para la escultura, siendo fundamentalmente, el material preferido por los escultores e imagineros.

El conocimiento de la madera, de sus propiedades y comportamiento como materia, es vital para la perdurabilidad de una obra de complejas estructuras. Al conjunto de métodos, procesos y leyes que nos permiten múltiples posibilidades de uniones estables, a través de cortes y enlaces que garanticen la transmisión del esfuerzo, se le llama: ESTEREOTOMIA DE LA MADERA. La estereotomía en general es el arte de cortar piedras o madera. Las uniones o ensambladuras de la madera se dividen en tres bloques:

- Ensamblajes de nudo.
- Ensamblajes de empalme.(de compresión y de tracción)
- Ensamblajes de acoplamientos.

Los ensamblajes de acoplamientos o de superposición, son los más utilizados en escultura. También denominados de madera viva o uniones al hilo.

Los de tipo empalme, se utilizan en algunos casos, cuando los planos de unión no ofrecen todas las caras al hilo. Suelen ser uniones inestables por naturaleza y requieren técnicas y cortes especiales para poder transmitir y resistir fuerzas de compresión o tracción. Los utilizados en imaginaria del tipo de compresión y de tracción son los siguientes:

A:

- Compresión a media madera.
- Compresión a caja y espiga.

- Compresión de quijeras.

B:

- Tracción media madera en cola de milano.
- Tracción de quijera en cola de milano.
- Tracción de doble cola de milano en diagonal.

Otra cuestión vital es la colocación de los costeros con respecto a la dirección de los anillos anuales, madera externa o interna, albura y duramen. En el siguiente esquema puede estudiarse estas consideraciones relativas a los movimientos de turgencia.

El embón tiene que ser un bloque estable y suficiente, para el tamaño, forma y movimiento de nuestro modelo. Hasta totalizar dicho volumen estaremos adosando diferentes costeros previamente mecanizados, para que entre sí formen una estructura. Procuraremos que en la medida de lo posible, el embón reproduzca el esquema esencial del modelo. Los costeros se unen entre sí, utilizando como aglutinantes colas orgánicas o sintéticas, y se aplica presión regularmente distribuida por toda la superficie de unión. En la imagen pueden apreciar el embón de la imagen de un crucificado. Como puede observarse, si es necesario se van añadiendo tantas piezas como haga falta, para totalizar el volumen.

Siempre que sea posible se ensamblará en hueco, o se ahuecará posteriormente la talla por algunas ventanas practicadas a tal efecto, de este modo conseguiremos más estabilidad.

LAS TÉCNICAS DE TALLA, Y SACADO DE PUNTOS, ANTECEDENTES Y ACTUALIDAD.

El escultor tiene tres alternativas posibles para abordar el proceso de talla:

- A) Talla directa.
- B) Talla directa asistida.
- C) Sacado de puntos o técnicas de reproducción.

A) La talla directa, sin ningún tipo de asistencia, ya dijimos que la consideramos un buen ejercicio de adiestramiento, pero que no es aconsejable para una obra madura y EXIGENTE. Por lo tanto al no considerarla metódica no será tratada.

B) La talla directa asistida, puede utilizar cualquier tipo de recurso o ensayo previo, ya sea un pequeño boceto tridimensional, dibujos o plantillas de tamaño definitivo. Las plantillas como técnica auxiliar de la talla se han utilizado y se utilizan con frecuencia, por ser un método muy cómodo de transportar las formas sobre la materia definitiva. Los escultores egipcios utilizaban dibujos cuadrículados y canónicos que trazaban sobre las caras de los bloques. En la Baja Edad Media (período más oscuro de todas las técnicas) sabemos que se utilizaban sencillos dibujos y esquemas geométricos, según se desprenden de los grabados de H. Villard de Honnecour (siglo XIII). Esto nos demuestra el valor de las representaciones gráficas sobre el plano, como medio y recurso para la talla. Normalmente con un alzado, un perfil y algunas secciones bastan para conseguir un perfecto embloque. A partir de este momento desbastamos y perseguimos el primer encaje, estableciendo los principales planos de la figura y la orientación de cada parte del cuerpo. Este concepto de globalización es vital para que los detalles se vayan disponiendo por sí mismos y todo esté en su sitio.

Es curioso que este tipo de técnica es la única utilizada en los orígenes de todas las culturas, y también en momentos oscuros de involución o decadencia de los conocimientos. Si analizamos su uso observaremos esta regularidad: Se usa en todos los períodos del arte egipcio. En Grecia, por ejemplo desde el período arcaico hasta el siglo I antes de Xto. Y ya después volvemos a encontrar su uso en la Edad Media y hasta el siglo XV

Parece ser que conforme evolucionan los temas y las composiciones

se hacen más dinámicas y atrevidas ya se hace necesario el uso de modelos previos más elaborados. Nos parece absolutamente lógico.

C) Las técnicas de sacado de puntos o transporte de puntos de un modelo previo de tamaño definitivo o no, hacia la materia definitiva, se han utilizado desde la antigüedad. Para ello se han utilizado los más variados medios, basándose en el empleo de utensilios básicos tales como: la plomada, los compases, las escuadras, los bastidores, jaulas, agujas, etc... Con estos utensilios se han fabricado los más variados artilugios, desde la Grecia clásica y la época Romana, pasando por el medievo, renacimiento y hasta nuestros días. Los egipcios transportaban por cuadrículas; los Griegos utilizaron, modelos de yeso y cera y los transportaban con sistemas basados en bastidores graduados y plomadas; Los Romanos usaron bastidores, plomadas y compases; durante la Edad Media se vuelve a talla directa asistida con plantillas, pero también se usan los compases; En el siglo XV, León Battista Alberti en su tratado "De Statua", nos describe un nuevo método que permitía la reproducción exacta de un modelo incluso a distinta escala. El artilugio estaba compuesto por dos instrumentos que él denominó, Exempeda y Definitor. En esta misma época ya se utilizaba el sistema de los tres compases, y además el genial Leonardo aportó un sistema basado en los antiguos bastidores, pero mucho más complicado y lento, que podemos denominar Jaula Métrica. Miguel Ángel aplicaba el método de la tina de agua, escuadras y compases. Durante los siglos XVII y XVIII, se utilizaba con asiduidad el sistema de los bastidores graduados y escuadras. Pero en la medida que el desarrollo científico y tecnológico avanza, los artistas no dejaban de buscar métodos más exactos y sencillos, que mecanizarán al máximo el trabajo. Y es en estos momentos cuando se produce la extraordinaria innovación que supuso el sistema diseñado por el escultor francés, Nicolás Marie Gatteux (1.751-1.852). El ingenio de Gatteux se denominó puntómetro o Transportador. Su éxito fue extraordinario y con algunas modificaciones ha llegado hasta nuestros días, siendo el método manual que todavía se usa en las escuelas de Artes y Oficios y en las Facultades de Bellas Artes.

Pero los avances tecnológicos prosiguen, y la máxima mecanización de los procesos de transporte, llegan a partir del año 1.837 cuando

Aquiles Collas inventa el pantógrafo, que aunque su principio geométrico funcionase sobre el plano, pronto la industria se encarga de adaptarlo a los sistemas de las modernas máquinas copiatoras, inversoras, reductoras y ampliadoras. (Fig. 4)

PREPARACIÓN DEL SOPORTE Y LOS PROCEDIMIENTOS PICTÓRICOS.

Una vez terminado el proceso de talla por la alternativa que se hubiese elegido, la madera ya se ha transformado en forma y volumen, pero su superficie debe de ser acondicionada para recibir los tratamientos pictóricos. A partir de este momento la madera no será otra cosa que el soporte para los siguientes pasos. Por supuesto que los contenidos de este apartado son fundamentales, no en vano los estratos pictóricos serán los responsables del aspecto final de la escultura.

Pero lo primero antes de comenzar los tratamientos específicos, es terminar de ensamblar aquellas piezas que se tallaron o se sacaron de puntos con independencia del resto del embón. Los ensambles más comprometidos son aquellos que no se pueden superponer en madera viva o al hilo. Es ejemplo los brazos de los crucificados. Presentamos dos técnicas distintas de fijación de brazos. El esquema superior ilustra la técnica tradicional, en el esquema inferior aparece una técnica moderna y mucho más segura. A continuación presentamos un ejemplo de empalme por testa, resuelto utilizando los principios de estereotomía, se trata de una unión de tracción de quijera y cola de milano. En esta otra imagen vemos otro ejemplo de unión de una cabeza utilizando un elemento de cola milano entallada ó embutida.

Otra cuestión que no nos gustaría pasar por alto, es el uso del postizo. Por supuesto que estos elementos anexos a la talla, significan las últimas consecuencias de la animación naturalista. Las partes vitales del rostro, como son los ojos y la boca adquieren un aspecto muy especial. En la

historia del arte no es nuevo ni exclusivo de la imagen sagrada. Hasta en la época clásica se han utilizado distintos materiales para enfatizar la vida de los ojos o de la boca, incluso en esculturas de bronce y por supuesto de madera.

Una vez ultimado todos los ensambles. Llegamos a la última fase del programa: las técnicas pictóricas. Los procedimientos a lo largo de la historia han evolucionado, desde las técnicas magras más primitivas como el temple de huevo, caseína y cola, hasta la aportación de óleo y los acrílicos, se nos ha presentado un amplio campo de alternativas. Pero al mismo tiempo la cocinilla y las recetas más añejas, han llegado hasta nosotros gracias a la escultura religiosa. En el campo pictórico la imaginería apenas a evolucionado.

Los procedimientos pictóricos aplicados a la escultura han sido de uso frecuente en todos los tiempos, pero según el objetivo final que se persiga las diferentes técnicas las podríamos clasificar en tres bloques:

- Técnicas de enmascaramiento.
- Técnicas de reactivación.
- Técnicas de imitación.

Las dos últimas técnicas no tienen interés en imaginería por lo que las pasaremos por alto.

Las técnicas de enmascaramiento como su nombre indica, persiguen la transformación total de la superficie de la materia, modificando todas las características peculiares del soporte. En la madera se emplea desde tiempos históricos y el escultor pretende sobre todo la animación naturalista de su obra. A su vez los procesos de enmascaramiento aplicados a la madera hay que considerarlos según tres tipos diferenciados de tratamientos:

- Las carnaciones.
- Las técnicas de metalización.
- Las técnicas de estofado.

Una vez realizadas las clasificaciones pertinentes y aclaratorias,

explicaremos algunas cuestiones de la práctica.

LOS TRATAMIENTOS PREVIOS.

Es fundamental para que la madera pueda recibir las técnicas pictóricas, una correcta preparación previa. Dicha preparación se realiza con tres tratamientos diferenciados y complementarios:

- 1º Tratamiento de humectación y saturación.
- 2º Entrapado de ensamblés. (*Lenceado*)
- 3º Aplicación de preparación o aparejo.

La humectación y la saturación se realiza con cola animal y un agente desengrasante, la mezcla se aplica muy caliente sobre la madera. Dependiendo de la porosidad de la madera y de su especie, se podrá repetir el tratamiento o modificar la proporción de los componentes de la mezcla. (*Templa*)

El siguiente tratamiento previo, es la protección de los ensamblés con la encoladura de tiras de tejido, papel o fibra sobre los diferentes pegamentos y sobre los nudos. Antiguamente esta técnica recibía el nombre de *Lenceado*, también se puede denominar entrapar. Está claro que este tratamiento es de carácter preventivo, evitando que cualquier débil movimiento de ensamblé se marque enseguida sobre el estrato pictórico.

Finalizada la protección ya estamos en condiciones de aplicar el aparejo, también denominado estuco. A lo largo de la historia se ha ido modificando la forma de concebir el aparejo. Durante los siglos XVI y XVII, se utilizaban películas muy finas de sulfato cálcico o de Albayalde. En el siglo XVIII el aparejo adquiere mayor consistencia y grueso, llegando en la siguiente centuria a desvirtuarse el uso del aparejo como simple preparación y transformándose en una materia en la que incluso se realizaban algunos detalles de la talla.

El estuco es la mezcla de sulfato cálcico inerte, con cola de conejo. Se prepara en caliente y se le puede añadir incluso algún tipo de agente conservante. La templa de esta preparación es muy importante hay que ser tremendamente meticuloso en su preparación ya que de ello depende el éxito de la terminación. Dicha templa además variará en función de que se destine a las encarnaduras o a técnicas de metalización.

Se aplica en varias manos. Por su consistencia material, permite el perfecto lijado de la superficie, creando la base ideal para la pintura.

La policromía se divide en tres fases: Imprimación, encarnadura y película final.

La imprimación del estuco tiene como objetivo conseguir el grado de saturación idóneo, para el correcto sellado de la superficie. La técnica puede ser grasa o magra, dependiendo de la técnica pictórica posterior. La entonación se elegirá teniendo en cuenta las leyes de Lieber, según el resultado de luminosidad que deseemos conseguir de la encarnadura.

Una vez garantizado el perfecto sellado del estuco, se procede a la preparación de la policromía. Para las carnes se utiliza, preferentemente el óleo, para las técnicas de estofado el temple de huevo. La técnica del óleo permite la continua corrección y aplicación de veladuras, así como el bruñido con las vejigas. En el siglo XVII, Francisco Pacheco les llama *coretes* y su utilización se ha mantenido hasta nuestros días.

EL ASPECTO FINAL

El último paso, es el más determinante del aspecto final de la obra. Se trata de las técnicas de veladuras y pátinas. Con estos tratamientos finales se consigue envolver todo el conjunto. El criterio no es ensuciar la policromía, sino realzar todos los valores de superficie. Creemos que las pátinas bien entendidas tienen un importante valor estético, el objetivo que estamos intentando explicar curiosamente parece tenerlo muy claro

Francisco Pacheco, cuando en una cita que a la vez toma de Plinio, comenta sobre el tratamiento final que el pintor Apeles usaba en sus cuadros y que no se pudo averiguar, pero que provocaba un efecto que Pacheco explica con esta cita: "daba oculta gravedad a los colores floridos, para que no ofendan a la vista". Nada mejor que esta frase del insigne pintor y tratadista para reflexionar sobre este apartado.

El objetivo final de esta ponencia, no ha sido la enseñanza, más bien la divulgación y recopilación de algunos aspectos teóricos, técnicos y artísticos de la escultura y la imaginería. Por supuesto hemos querido enfatizar y poner de relieve, lo extraordinariamente complejo y amplio de este campo del conocimiento artístico. Práctica de la escultura que es digna de tener mejor aceptación oficial de la que tiene y por supuesto ser elevada al nivel que le corresponde.

Que estas jornadas nos permitan reflexionar y conocer mejor la situación de la imaginería, y que anime todo, el que la cultiva a perfeccionarse, en el trabajo y en el conocimiento, día a día sin escatimar esfuerzos.

Juan Manuel Miñarro López
Doctor en Bellas Artes



Fig. 1



Fig. 1



Fig. 1

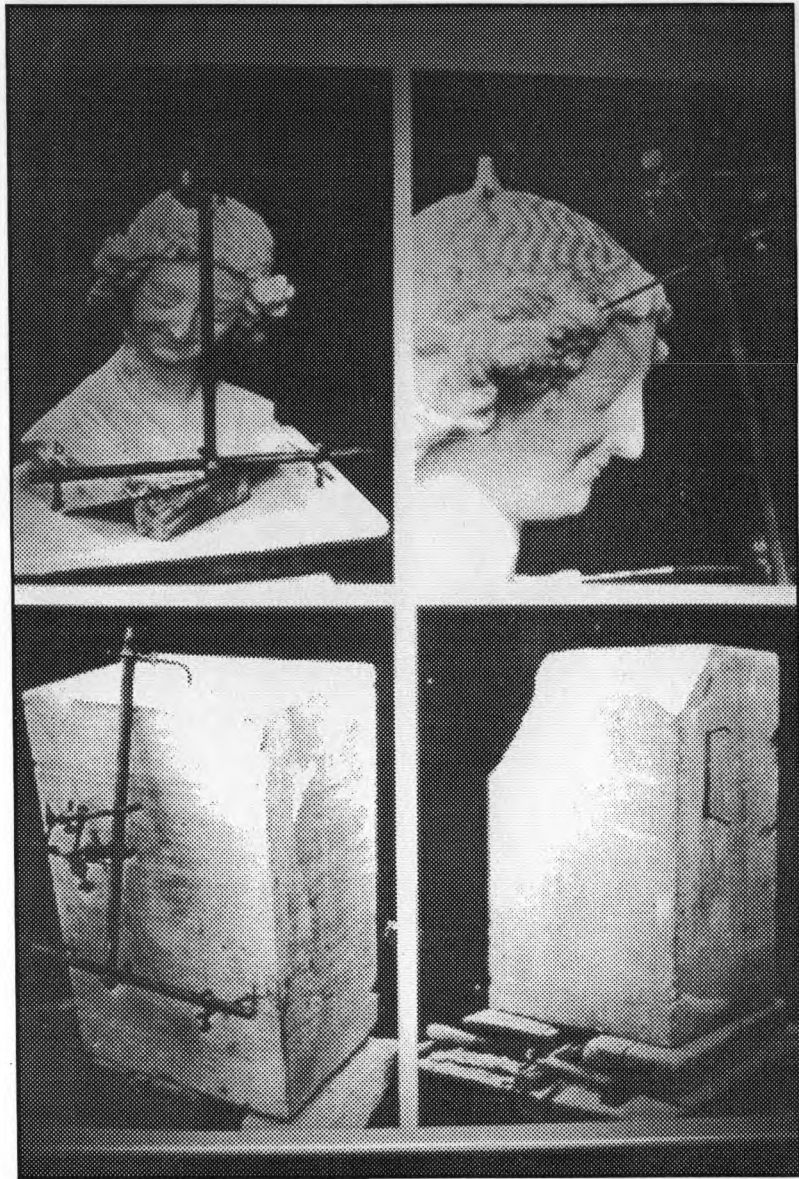


Fig. 1

APRENDIZAJE Y GREMIO DE LA IMAGINERÍA: HISTORIA Y SITUACIÓN ACTUAL

El aprendizaje y el gremio de la iminería son dos aspectos de la formación del artista. El aprendizaje es el proceso de adquisición de los conocimientos y habilidades necesarios para el ejercicio de la profesión. El gremio es el conjunto de artistas que se dedican a una misma actividad y que se organizan para defender sus intereses y promover su arte.

En la actualidad, el aprendizaje y el gremio de la iminería han experimentado cambios significativos. El aprendizaje se ha vuelto más teórico y académico, mientras que el gremio se ha vuelto más profesional y organizado.

El aprendizaje y el gremio de la iminería son dos aspectos de la formación del artista. El aprendizaje es el proceso de adquisición de los conocimientos y habilidades necesarios para el ejercicio de la profesión. El gremio es el conjunto de artistas que se dedican a una misma actividad y que se organizan para defender sus intereses y promover su arte.

El aprendizaje y el gremio de la iminería son dos aspectos de la formación del artista. El aprendizaje es el proceso de adquisición de los conocimientos y habilidades necesarios para el ejercicio de la profesión. El gremio es el conjunto de artistas que se dedican a una misma actividad y que se organizan para defender sus intereses y promover su arte.

El aprendizaje y el gremio de la iminería son dos aspectos de la formación del artista. El aprendizaje es el proceso de adquisición de los conocimientos y habilidades necesarios para el ejercicio de la profesión. El gremio es el conjunto de artistas que se dedican a una misma actividad y que se organizan para defender sus intereses y promover su arte.